REVUE DE L'ART

n° 136/2002-



Olga Medvedkova

Le comte de Caylus et la peinture d'histoire en Russie

« Le catalogue raisonné des plus grands sujets ».

Dans le domaine de la peinture d'histoire, la théorie académique fut, comme on le sait, particulièrement marquée par la conception de l'*ut pictura poesis*[1]. Au XVIIIe siècle ce topos d'origine horacienne, dont les différents aspects semblaient épuisés au terme de trois siècles de spéculations savantes, retrouvait son second souffle avant d'être définitivement bousculé par Lessing. L'un des derniers partisans actifs de cette théorie en France fut certainement le comte de Caylus[2]. Antiquaire savant, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, amateur honoraire de l'Académie des Beaux-Arts, Caylus se réservait le rôle d'un conseiller des artistes en les guidant dans le choix des sujets.

Ainsi c'est sur une commande de Caylus que le jeune artiste Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)[3] pouvait graver *Le Bouclier d'Énée*, d'après Virgile, et *Le Bouclier d'Achille*, d'après Homère, ainsi que les deux compositions de Polygnote, décrites par Pausanias, qui devaient accompagner les communications de Caylus à l'Académie[4]. L'artiste ne devenait pas seulement l'illustrateur des idées de l'érudit, mais participait à la réalisation de son programme – un renouvellement de la peinture moderne à partir de sources nouvelles qui provenaient des auteurs anciens – tel que Caylus le formulait dans ses *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*[5], ainsi que dans ses *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Éneide de Virgile*[6]. Mais alors que la théorie classique qui s'inspirait du modèle de l'orateur cicéronien, exalté depuis l'époque de la Renaissance, appelait les artistes à s'initier à la connaissance des textes, Caylus séparait les tâches entre l'amateur-érudit et l'artiste-technicien. Bien qu'il invitât les artistes à s'instruire en lisant les historiens et les poètes anciens, et en premier lieu Homère, Caylus les prévenait également contre un excès d'études qui risquait de les distraire de leur occupation principale[7]. Depuis ses conférences à l'Académie à la fin des années 1740, Caylus défendait l'idée que l'amateur était la seule personne capable de trouver dans l'histoire ancienne, « les sujets heureux pour la peinture, c'est-à-dire ceux d'un instant marqué, et qui, sans trouble et sans confusion, permettent d'exposer un sujet clair aux yeux de quiconque le regarde »[8].

Dans l'Avertissement de ses *Nouveaux sujets*, Caylus distribuait ainsi les rôles : « Les artistes ne peuvent que difficilement s'appliquer à la lecture de ces chefs-d'œuvre de l'esprit. Les jeunes peintres trop sérieusement occupés dans leur plus tendre enfance des principes de leur art, sont hors d'état de porter leur attention sur d'autres sujets »[9]. Par ailleurs, Caylus invitait les artistes à s'exercer aux sujets rares et inhabituels, en quoi il entrait en contradiction avec la stratégie prudente d'Horace qui, lui, n'avait proposé aux poètes que des sujets traditionnels[10]. Or, paradoxalement, Caylus imposait aux peintres les mêmes sujets grecs, et plus particulièrement

homériques, qu'Horace. Ces sujets, qui avaient fait autrefois le fondement de la culture humaniste, avaient été seulement oubliés par la peinture moderne et l'érudit ne faisait que revenir à cette source incontestable. Le rôle de l'amateur était donc en grande partie déterminé par l'état présent de l'art où on ne trouvait plus de « tête organisée comme l'était celle de Michel-Ange », qui n'avait pas eu besoin de conseillers en matière de sujets[11]. Proposer les sujets homériques aux artistes signifiait donc non seulement les faire revenir à l'Antiquité, mais aussi à la Renaissance, à Michel-Ange et à Raphaël, le peintre préféré de Caylus. Cela signifiait les rattacher à la cause des Anciens pour lesquels, depuis la querelle autour des traductions de Mme Dacier, Homère était devenu un mot d'ordre[12].

Une dizaine d'années plus tard, dans son *Laocoon* publié en 1766, Lessing, dont la pensée s'était constituée en grande partie dans une polémique avec Caylus, mentionnait Le Lorrain sans le nommer, en évoquant l'histoire du bouclier d'Achille : « ...il [Caylus] l'a décrit avec tant de détail, tant de précision, qu'il n'a pas été difficile à des artistes modernes d'en faire un dessin en tous points conforme à cette description »[13]. Dans ses *Lettres concernant l'Antiquité* (1768-1769), Lessing revenait sur les compositions de Le Lorrain d'après Polygnote, qui lui servaient d'arguments dans la querelle sur la perspective chez les anciens[14]. Ainsi les compositions-illustrations de Le Lorrain, mort déjà depuis longtemps à Saint-Pétersbourg, continuaient à servir d'arguments dans les polémiques internationales[15].

La problématique que nous venons d'évoquer se reflète de façon très particulière dans l'histoire de l'Académie des Beaux-Arts russe. Cela s'explique bien entendu par le simple fait que cette Académie, fondée en 1757 sur le modèle français et enrichie par l'expérience d'autres Académies européennes, notamment celles de Vienne et de Copenhague, participait activement au mouvement académique européen[16]. Mais il y avait plus. De nombreux événements de cette histoire, que nous voudrions retracer dans cette étude, sont directement liés à l'activité internationale du comte de Caylus. Pour Caylus, la diffusion de ses idées à l'étranger était sans doute d'une importance capitale. Cochin, hostile à Caylus, écrit dans ses *Mémoires*, qu'il « s'étoit fait une réputation dans la province et chés l'étranger, telle que l'on croyoit ne pouvoir rien faire de bien sans son attache »[17]. Dans sa stratégie, Caylus attribuait un rôle particulièrement important à ses artistes favoris, tels que Louis-Joseph Le Lorrain, Louis-Jean-François Lagrenée, Joseph-Marie Vien. Mais aussi aux ouvrages : « Sous la ministère de M. de Maurepas, qui étoit fort son amy, c'étoit en quelque manière lui qui avoit décidé de tout ce qui concernoit les arts. Sous la direction de M. de Tournehem, il y avoit encore eu bonne part par le moyen de M. Coypel sur qui il avoit pris l'ascendant ; mais M. de Marigny ne voulant point être dirigé, il n'y étoit plus appelé. [...] S'il n'avoit plus guère de part aux affaires de l'intérieur, il lui restoit les correspondances qu'il s'étoit faittes dans les Cours étrangères. Il disposoit encore de presque tous les ouvrages qui se faisoient pour le dehors »[18]. Dans ses *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Énéide de Virgile*, Caylus proposait ses nouveaux sujets non seulement aux artistes français, mais aux peintres de l'Europe entière : « L'Europe entière devroit rougir, ce me semble, de voir le plus grand nombre de ses beaux sujets si peu connus, ou pour mieux dire absolument ignorés »[19]. Ou encore : « Le catalogue raisonné des plus grands sujets que je leur présente, pourra servir à dissiper le nuage dont les arts ne sont que trop obscurcis dans l'Europe »[20]. Parmi les pays étrangers, Caylus s'intéressait à la Russie. En effet son nom fut directement mentionné dans plusieurs « affaires » concernant la jeune Académie qui avait été ouverte à Saint-Pétersbourg. Par ailleurs, l'analyse iconographique de certains tableaux d'histoire de l'école académique russe nous a permis de retrouver la « référence » caylusienne là où on n'avait pu la deviner jusqu'à présent.

Créée par un décret du Sénat publié le 6 novembre 1757, à la suite d'un projet du jeune favori de l'impératrice Élisabeth Ivan Chouvalov, l'Académie des Beaux-Arts fut instituée à Saint-Pétersbourg[21]. Pourtant, jusqu'en 1764, cette institution porta le nom de l'Académie de Beaux-Arts de Moscou, car elle dépendait à l'origine de l'Université de Moscou, dont Chouvalov fut également le fondateur. Cette circonstance, à laquelle on n'attache généralement guère d'importance, revêt selon nous une signification précise.

L'idée principale qui animait Chouvalov au moment de la création de l'Académie russe était d'introduire en Russie les arts libéraux indépendants. Ainsi son Académie n'était liée à aucun organisme professionnel ni corporatif ; elle ne devait pas former des artisans, mais uniquement des « artistes éclairés ». Pour être « éclairés », les élèves de l'Académie apprenaient les langues étrangères, française et italienne ; auprès de l'Académie on constitua une riche bibliothèque ; Chouvalov offrit toute sa collection de tableaux à l'Académie qui fut dotée ainsi de sa première galerie. Bien évidemment, la peinture d'histoire y occupait la première place. Le lien entre l'Académie et l'Université était donc fondamental pour Chouvalov. Les beaux-arts devaient être placés sous le patronage des arts libéraux : philosophie, histoire, rhétorique, poésie. Même s'il était plus facile, pour des raisons pratiques, d'instituer l'Académie à Saint-Pétersbourg, il était aussi important de conserver, ne serait-ce que dans sa nomination, le lien avec l'institution universitaire.

A l'époque de la création de l'Académie, Chouvalov était un francophile qui parlait couramment le français, lisait et collectionnait les livres venant de Paris. En 1756, l'ambassadeur anglais Williams notait ces paroles du chancelier Alexis Bestoujev-Rioumine, lui-même très antifrançais : « Notre malheur est que nous avons à présent un jeune favori qui sait parler français et qui aime les Français et leurs modes »[22]. Ces goûts personnels mis à part, Chouvalov était sans doute influencé par les idées du progrès dans l'esprit de Voltaire, dont il était un correspondant pendant la rédaction de l'*Histoire de Pierre le Grand*. En 1760 c'est à Helvetius que Chouvalov exposa ses convictions en matière d'art et il sollicita son approbation[23]. Par ailleurs ce « Pompadour russe », comme on l'appelait, se voyait en amateur à la française. Ainsi il apprenait la technique de la gravure : on connaît de sa main un portrait de sa protectrice l'impératrice Élisabeth[24].

Pour former le premier corps d'enseignants académiques, Chouvalov se tourna donc naturellement vers la France. L'auteur des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg*[25] décrivait ainsi cette invitation des premiers artistes français : « Sitôt que les intentions du Sénat furent communiquées à monsieur de Schouvalow, il écrivit à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris pour lui faire part de la résolution que Sa Majesté Impériale avoit prise de fonder une académie des beaux-arts dans son empire, et la prier en même temps de lui envoyer quelques-uns de ses meilleurs artistes. L'Académie de Paris arrêta son regard sur deux de ses membres et messieurs Le Lorrain et Gillet sculpteur consentirent à venir jeter les premières semences des beaux-arts dans notre académie naissante »[26]. Que se cache-t-il derrière ces phrases neutres ? Qui participait réellement au choix des artistes français ? On sait que Le Lorrain, dans sa lettre lue à l'Académie de Paris avant son départ, remercia les académiciens pour leur appui et justifia le choix des Russes qui était tombé sur lui par son appartenance à la compagnie[27]. Mais si l'Académie de Paris n'avait fait qu'appuyer et soutenir des choix, qui avait pu indiquer et choisir Le Lorrain et Gillet ?

On sait que Chouvalov n'était jamais allé en France ni du reste à l'étranger, avant 1763, c'est-à-dire avant de se retirer de la Cour de la nouvelle impératrice Catherine II. Pendant toute la période de la création de l'Académie, ses informations sur l'art français contemporain lui parvenaient de seconde main. D'après les dépêches que Fedor Bekhteev, chargé d'affaires à Paris, adressait au vice-chancelier Mihaïl Vorontsov, nous savons qu'en 1757, Bekhteev s'occupait des professeurs de l'Académie, en même temps qu'il achetait des bas et commandait des glaces pour l'impératrice. Dans sa lettre du 13 octobre 1757, il écrivait notamment : « Monsieur Volkov partira bientôt, en même temps que moi ; je lui ai trouvé un compagnon de route, monsieur Gillet, sculpteur que, selon l'ordre de son excellence

Ivan Ivanovitch [Chouvalov], j'avais engagé pour l'Université de Moscou »[28]. Or il nous serait difficile de supposer que Bekhteev, personnage de peu d'importance et de peu de culture, eût joué un rôle décisif dans le choix de ces professeurs.

Mais, tandis que le premier président de l'Académie Chouvalov se trouvait à Saint-Pétersbourg, son futur deuxième président Ivan Betski séjournait à Paris. Betski voyageait en Europe depuis 1756, et demeura à Paris de 1756 à 1761. Son engouement pour les arts ainsi que ses liens avec le milieu parisien de l'époque le mieux informé dans ce domaine sont bien connus. Familier de Madame Geoffrin[29], Betski fréquenta son salon, rencontra le comte de Caylus et se conforma au modèle de l'amateur français. Plus tard, la fonction d'amateur fut institutionnalisée en Russie par le titre de membre honoraire de l'Académie, qui figurait déjà dans la première version des *Règlements* de Chouvalov, et qui fut approuvé dans les *Statuts* définitifs dont l'Académie fut dotée en 1764[30].

La collection des médailles antiques que Betski laissa à la fin de sa vie à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg témoignait de ce choix culturel. Non seulement il collectionna les médailles antiques tout au long de son séjour en Europe, mais il en fit lui-même une description détaillée sous la forme d'un catalogue, rempli de références, parmi lesquelles les noms du comte de Caylus[31], de Pierre Jean Mariette[32] et du baron Philippe Stosch[33] étaient les plus fréquents. Dans l'introduction du catalogue, Betski écrivait : « Les amateurs des beautés antiques m'ont donné le goût de ces oeuvres. En suivant ce goût naturel en moi, éclairé par le goût des autres, j'ai collectionné des pierres gravées anciennes et modernes »[34]. Ce sont toujours eux, les amateurs et les collectionneurs européens qui, selon Betski, attendaient les jeunes pensionnaires de l'Académie en Europe pour les éclairer. En exposant l'utilité de son cabinet pour les élèves, Betski poursuivait : « Quand nos jeunes gens voyageront à l'issue de l'enseignement et quand ils verront les cabinets en Europe, ils ne seront pas intimidés, surpris et honteux comme je le fus avant d'acquérir ces connaissances »[35].

En 1756, le jeune Alexandre Stroganov, futur troisième président de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg et qui, à l'époque, faisait un voyage éducatif en Europe, résidait en Suisse. Il rédigea en français un curieux mémoire qu'il intitula *Commerce des Medailles. Explication des différentes sortes de Gravûres, avec quelques moyens pour connoître du mérite de la Peinture, & distinguer les Tableaux Originaux d'avec les copies des meilleurs Maîtres*[36]. Dans les premières lignes de ce mémoire, qui est en grande partie une traduction de l'ouvrage de Roger de Piles, Stroganov adhérait lui-aussi à la confrérie des amateurs et des curieux : « Le commerce des Medailles n'est proprement qu'un négoce de Savans et Curieux, où l'interêt n'a aucune part, et qui ne se soutient que par la noble émulation qu'ils ont d'enrichir leurs Cabinets, & de perfectionner les Recueils qu'ils font de ces précieux Monumens de l'Antiquité »[37]. Au cours de son second voyage en France et en Italie (1771-1778), Stroganov commença son activité de collectionneur et, plus tard, rédigea lui-même le catalogue de sa collection[38], dans lequel il s'inspirait des catalogues des collections françaises[39]. Ainsi, dès les années 1750, des représentants de la noblesse russe cultivée, qui se trouvaient à l'épicentre du mouvement académique, se comportaient activement en amateurs.

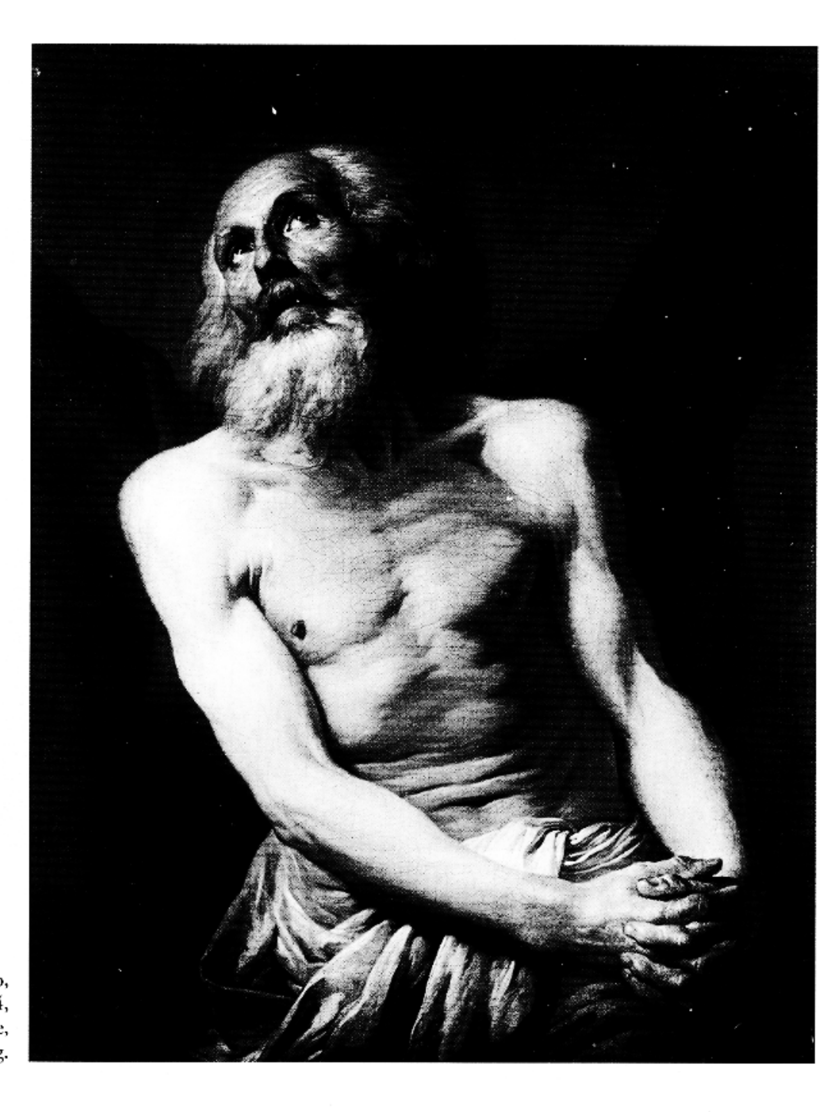


1. Anton Lossenko, *Pêche miraculeuse*, 1762, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Betski prit part aux affaires de l'Académie dès la fin des années 1750. En cela, il était fortement dirigé par son milieu parisien. C'est certainement Caylus qui l'orienta vers Louis-Joseph Le Lorrain[40]. Depuis son retour de Rome et sa participation au Salon de 1752, Le Lorrain était une des figures les plus en vue à Paris, au même titre que Vien et Challe. Ce furent sans doute ses innovations décoratives et architecturales, dans lesquelles la découverte de l'Antiquité semblait faire renaître l'esprit du *Seicento* romain, qui firent de Le Lorrain, dès son retour à Paris, un des artistes préférés de la nouvelle élite artistique et en premier lieu de Caylus. Selon Cochin, le cabinet grec de La Live de Jully décoré par Le Lorrain fut remarqué et apprécié essentiellement grâce à la propagande du comte de Caylus[41].

Non seulement Le Lorrain était un protégé de Caylus, mais encore tout le programme, l'esprit même de ce cabinet à la grecque était très proche des convictions de Caylus, telles qu'on peut les déduire de son *Recueil d'Antiquités*, dont les sept volumes parurent entre 1752 et 1756[42], ou encore de sa correspondance avec le P. Paciaudi[43]. Dans ses publications et ses lettres, Caylus s'affirmait non seulement comme un partisan des Anciens, mais surtout comme un Ancien bien particulier. En recherchant pour sa collection ce qu'il appelait « les guenilles », l'antiquaire étudiait tout ce qui était en rapport avec le « costume », tout particulièrement les « opérations mécaniques » de l'Antiquité, destinées à prouver aux Modernes que « les anciens ont tout connu »[44]. Parmi les procédés artistiques que Caylus cherchait à restaurer (peinture entre deux verres, verres travaillés en relief, incrustations, terres cuites, etc.), celui de l'encaustique attirait particulièrement son attention[45]. L'ancienne technique, unie aux anciens sujets dans les oeuvres des artistes modernes, devait démontrer la supériorité des peintures antiques que remettaient en cause les Modernes[46]. En suivant en cela également Caylus, Le Lorrain peignit dans cette technique les plafonds de l'Hôtel d'Harcourt, un *Portrait de jeune fille* pour le ministre danois Wasserschlebe, ou encore un *Tableau de fleurs* qui figurait au Salon de 1755.

C'est alors que sur la commande de Caylus, Le Lorrain grava les deux *Boucliers* ainsi que les deux compositions de Polygnote décrites par Pausanias que nous avons déjà évoqués. Par ailleurs Le



2. Anton Lossenko, *Apôtre saint André*, 1764, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Lorrain retravailla à Paris les dessins rapportés de Grèce par David Le Roy pour la publication des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*[47], qui faisait également partie du programme de la renaissance des arts élaboré par Caylus. En 1758, Le Lorrain représentait donc pour Caylus une candidature idéale pour orienter dans une bonne direction la nouvelle Académie russe, représentée à Paris par Betski.

Après avoir jeté les premiers fondements de l'enseignement du dessin à l'Académie, Le Lorrain mourut à Saint-Pétersbourg le 24 mars 1759, sept à neuf mois après son arrivée. A la mort de son maître, l'élève de Le Lorrain, Jean Michel Moreau, dit Moreau le Jeune (1741-1814), futur dessinateur et graveur parisien qui le secondait à Pétersbourg, n'avait que dix-huit ans et ne pouvait assurer l'enseignement à l'Académie. Il repartit à Paris avec la veuve de Le Lorrain en juin 1759. La place de professeur de peinture était donc de nouveau vacante. Les recherches reprirent à Paris et c'est encore Betski qui s'en occupa directement, comme le prouve une lettre que l'ambassadeur Mikhaïl Bestoujev-Rioumine envoya de Paris à Chouvalov, le 14 octobre 1759 : « J'ai bien reçu votre lettre si bienveillante du 3ᵉ jour du mois dernier, concernant la recherche d'un peintre destiné à remplacer Le Lorrain, qui est mort, à l'Académie des Beaux-Arts appartenant à l'Université de Moscou ; je suis prêt à essayer ainsi qu'Ivan Ivanovitch Betski, qui connaît fort bien les artistes d'ici et qui, je l'espère, peut bien réussir dans cette affaire ; c'est pourquoi je lui ai communiqué la copie du contrat conclu avec le défunt Lorrain pour qu'on puisse y voir à quelles conditions celui-ci est venu en Russie ; et si je peux moi-même contribuer à cette affaire, je serai heureux de le faire... »[48]. Pour remplacer Le Lorrain, Betski, toujours guidé par Caylus, s'adressa à Vien et à Challe[49]. Dans ses *Mémoires*, Vien décrit cet épisode de l'invitation par Betski :

« Madame Geoffrin fut, avec M. de Caylus, témoin des offres que le Général Beskoï vint me faire, pendant plus de six mois, au nom de l'Impératrice de Russie Elisabeth qui désirait m'attirer auprès d'elle. Cette princesse m'offrait un traitement de trente mille francs par an, sans compter le logement, le carosse, et tous les agréments et les honneurs qui pouvaient résulter de sa protection particulière. Le Général me faisait de fréquentes visites et donnait à ma femme l'assurance qu'avec son talent elle jouirait d'une existence honorable en Russie et qu'avec mon traitement nous ne pouvions manquer d'acquérir une fortune considérable. L'or ne m'a jamais tenté ; tous les biens qu'on peut trouver dans ce monde n'auraient pu me faire abandonner ma patrie. D'ailleurs, j'étais accablé d'ouvrage et mon seul but était de perfectionner mon talent en faisant passer dans mes peintures tout ce que la Nature et les chef-d'oeuvre de l'Art m'avaient inspiré. Le lendemain du jour où je refusai les propositions du Général Beskoï, il alla trouver M. de Caylus et lui représenta que j'avais tort de rejeter les offres de l'Impératrice, princesse généreuse et protectrice des talents et des Arts. Enfin, il détermina le Cte à me soumettre de nouvelles reflexions. Mais toutes ces observations ne me firent point changer de sentiment, j'étais décidé à ne quitter ni Paris ni mes élèves. [...] Je tins ferme et je proposai au Général de s'adresser à M. Lagrenée l'aîné qui, content des offres qui lui furent faites, partit pour la Russie »[50].

De fait, en septembre 1760 Louis-Jean-François Lagrenée, dit Lagrenée l'aîné (1725-1805)[51], fut embauché par l'Académie russe ; il y arriva en décembre 1760[52]. Après Le Lorrain, l'embauche de Lagrenée fut sans doute ressentie par les Russes comme une grande réussite de l'Académie chouvalovienne. En effet, elle obtenait en sa personne un professeur formé au cœur de la tradition académique française. Âgé de trente-cinq ans, Lagrenée avait poursuivi en France une carrière plus que prometteuse. Élève de Carle Van Loo, Lagrenée avait remporté le grand prix académique en 1749, passé ensuite trois années à l'École des élèves protégés, puis était parti pour Rome en 1750. En 1751, c'est de Caylus que Lagrenée avait reçu la célèbre lettre dans laquelle l'amateur lui rappelait la nécessité de « mêler » à toutes ses idées « le grand de l'antique »[53].

Lagrenée demeura à Saint-Pétersbourg jusqu'au mois d'avril 1762. Ensuite, et pendant très longtemps, l'Académie russe n'eut plus de professeurs français en peinture d'histoire. Cette place fut bientôt occupée par les Italiens Francesco Fontebasso (en 1762) et Stefano Torelli (de 1763 à 1768), ensuite par des professeurs russes, en premier lieu par Anton Lossenko.

Parmi les artistes russes, qui commencèrent leur apprentissage académique sous la houlette des Français protégés de Caylus, le nom d'Anton Lossenko (1737-1779) mérite d'être cité en tout premier lieu[54]. C'est dans son oeuvre de peintre d'histoire, ainsi que dans celui de l'un de ses élèves Sokolov, que l'on retrouve le message caylusien. Ce message, comme on le verra par la suite, concerne essentiellement le rapport entre le texte, dicté par l'érudit, et l'image, réalisée par un peintre.

Lossenko était né à Gloukhov, en Ukraine. En 1744, il monta à Pétersbourg pour devenir chantre à la chapelle du palais. En 1753, il perdit sa voix et entra en apprentissage chez un peintre nommé Argounov, avec lequel il travailla jusqu'à l'ouverture de l'Académie, dont il devint un des premiers élèves. A l'Académie, Lossenko resta environ dix-huit mois, au cours desquels il eut pour maîtres Le Lorrain, Moreau le Jeune et De Veilly. Par ailleurs, il connut certainement le sculpteur Nicolas Gillet et l'architecte Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe, qui enseignaient de concert le dessin aux premiers élèves académiques. En septembre 1760, il fut envoyé à Paris comme pensionnaire, en même temps que l'architecte Vassili Bajenov[55].

A Paris, ils furent accueillis et chaperonnés par l'ambassadeur Dimitri Golitsyne, ami de Diderot et adepte de son idéal esthétique[56]. Guidé par Golitsyne, Lossenko entra en apprentissage chez le peintre académique Jean Restout[57]. L'année même où Lossenko arriva à Paris, Restout était nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts et l'ambassadeur russe choisit pour son protégé ce qu'il y avait de plus réputé en matière de pédagogie et de peinture d'histoire.

Le modèle que pouvait offrir Restout à son élève était lié à sa tentative de restaurer la grande tradition de la peinture française du XVIIᵉ siècle. Rien d'étonnant si, sous la direction de cet élève de Jean Jouvenet, Lossenko exécuta une *Pêche miraculeuse*[58] *(fig. 1)* d'après le tableau du même titre de Jouvenet, qui se trouvait alors à l'église Saint-Martin-des-Prés[59]. C'est ce tableau de Lossenko que Chouvalov voulut montrer au plus vite à Catherine II qui venait de prendre le pouvoir. Il entendait prouver ainsi la réussite de son Académie à la tête de laquelle il voulait sans doute rester dans le nouveau contexte politique. Cette intrigue fit perdre à Lossenko un an d'études à Paris, de novembre 1762 à octobre 1763, période qu'il fut obligé de passer à Pétersbourg, puis à Moscou où il arriva pour le couronnement de Catherine. L'impératrice vit les tableaux exposés par Chouvalov. Ils lui plurent et elle les acheta, tout particulièrement *La pêche miraculeuse*. Quant à Lossenko, il gagna le droit de poursuivre ses études à Paris.

Or, lorsque Lossenko revint à Paris, il ne retourna plus chez Restout, car Golitsyne lui choisit Joseph-Marie Vien pour nouveau maître. Dès son premier rapport qu'il envoya de Paris à l'Académie de Pétersbourg, Lossenko écrivait : « J'ai commencé à étudier la peinture chez Monsieur Vien, dont l'école est la plus réputée de Paris, je m'entraîne à copier les dessins, je dessine d'après nature chaque jour et par deux fois, je fais moi-même des esquisses sur papier, j'apprends la langue française. En ce jour, j'ai commencé aussi à apprendre la perspective et la caricature »[60].

Nous sommes donc en présence d'un nouveau choix diamétralement opposé au précédent car, comme Vien le notait dans ses *Mémoires*, Restout avait une « manière de penser, tout à fait opposée » à la sienne[61]. Vien avait fondé son école à Paris dès son retour d'Italie en 1750. Elle fonctionna pendant vingt-cinq ans, jusqu'à son second départ pour Rome, comme directeur de l'Académie de France[62]. Lorsqu'il prit Lossenko, il avait derrière lui treize années d'expérience d'un enseignement très construit, fondé sur ses idées originales en matière d'art. Lossenko, on l'a vu, dessinait d'après nature deux fois par jour ; le fait est très significatif car, précisément, le cœur du système pédagogique de Vien consistait à orienter les jeunes artistes vers le dessin et la peinture d'après nature.

Dès le début de son travail chez Vien, en 1764, Lossenko exécuta plusieurs académies non seulement dessinées, mais aussi, sans doute, peintes d'après nature, comme le préconisait Vien. Il réalisa également un tableau qui représentait l'apôtre saint André[63] *(fig. 2)*, que le peintre caractérisa lui-même comme une « étude d'après nature en couleurs » (*Etjud s natury kolerami*). Ainsi Lossenko suivait les méthodes de son

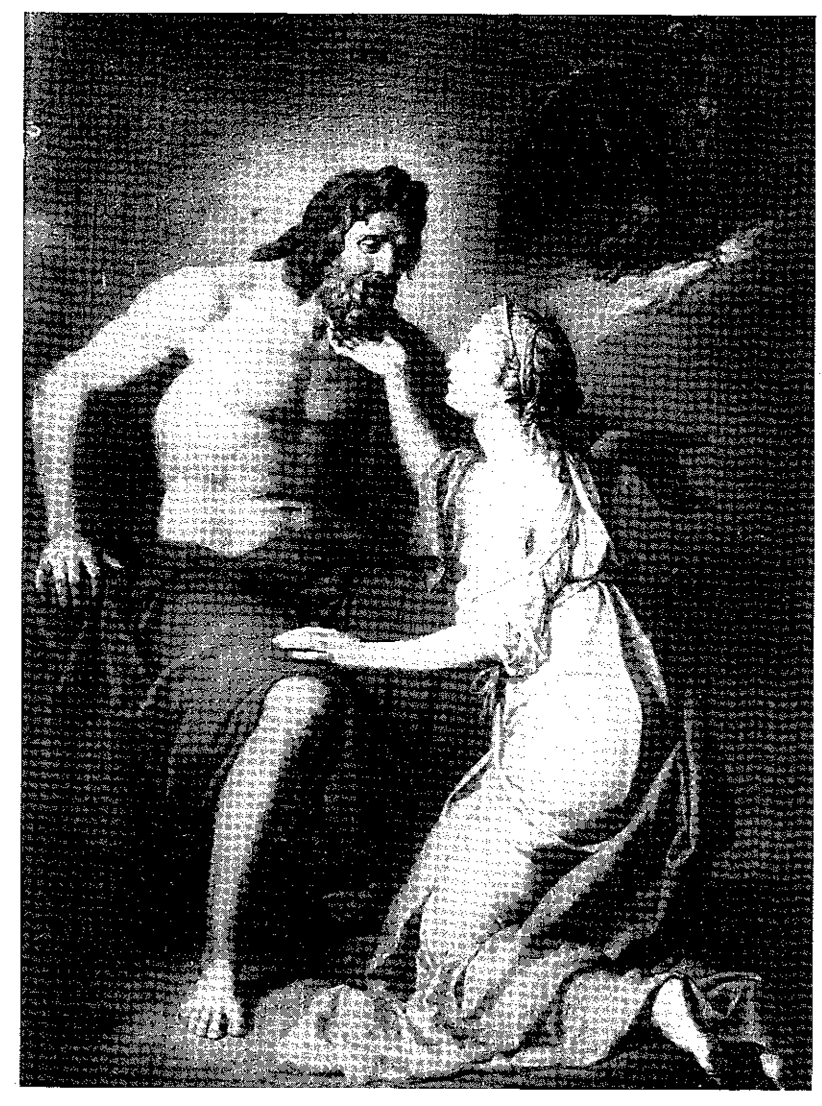


3. Anton Lossenko, *Sacrifice d'Isaac*, 1765, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

maître et peignait saint André comme Vien avait peint son célèbre *Ermite* ou encore sa *Sainte Marguerite* d'après des modèles vivants. La même année Lossenko envoya à Pétersbourg son tableau *La mort d'Adonis*[64] qui devait rendre compte de ses progrès. Dans cette œuvre, il s'inspirait de l'*Adonis mourant* de François Boucher, tableau que, d'après son *Journal*, il avait vu dans la collection de La Live de Jully. Enfin, le dernier tableau parisien de Lossenko qu'il envoya à l'Académie avant de partir pour Rome fut le *Sacrifice d'Isaac*[65] *(fig. 3)*, dont tout l'intérêt tenait à la figure d'Abraham, peinte sans doute toujours d'après nature.

En 1765, Lossenko quitta Paris pour Rome. Dans un des rapports qu'il adressa de Rome à l'Académie russe à la fin de son séjour, il écrivait : « Je n'ai pas eu ici de maître particulier et je me suis exercé par moi-même, en suivant mon inclination »[66]. En effet, Rome représentait pour le jeune Russe une épreuve de liberté, il n'était plus patronné par les professeurs et devait apprendre à travailler par lui-même. Ajoutons toutefois que l'Académie de France à Rome était là pour l'orienter. En tout cas l'ami de Lossenko l'architecte Bajenov fut envoyé à Rome accompagné d'une lettre de Marigny adressée au directeur de l'Académie de France[67].

Comme Lossenko l'exposait dans un de ses rapports, il dessinait d'après des sculptures antiques et d'après nature, copiait des tableaux des maîtres « suivant en cela les conseils que m'a donnés Monsieur Vien et d'autres professeurs de l'Académie française »[68]. L'année suivante, en automne 1766, il poursuivait : « A présent je m'exerce à dessiner les meilleurs antiques pour perfectionner le dessin, et de même à l'Académie pour les autres classes ; l'an prochain je copierai des tableaux renommés pour l'expression de la composition (*ekspressija kompozicii*) et les draperies (*draperi*) »[69]. En mars 1767, il notait : « Maintenant que j'ai fini mes études d'après les antiques, je me suis mis à dessiner d'après des tableaux renommés pour parfaire la composition, l'expression, de la draperie et la variété des attitudes (*variete attitjudov*) »[70]. Enfin en septembre 1767, il écrivait : « ...tous mes derniers neuf mois, je devrai m'exercer aux couleurs (*v koljurah*) »[71]. En mars 1767 Lossenko envoya à Pétersbourg ses trois premiers travaux romains : deux académies et une copie de *La Justice* de Raphaël. En Russie, les deux académies portent traditionnellement le nom de *Caïn*[72] et d'*Abel*[73]. Or ces appellations leur furent attribuées bien plus tard. Dans une lettre par laquelle Lossenko annonçait à Betski l'envoi des toiles, il soulignait particulièrement que ces académies étaient des études et non des tableaux : « Quant à ma composition, j'ai jugé préférable d'envoyer des études et de ne faire une composition qu'après mon retour en Russie »[74]. Ainsi, pour peindre un tableau de sa propre composition, Lossenko attendait son retour en Russie, peut-être pour ne pas se tromper de sujet.



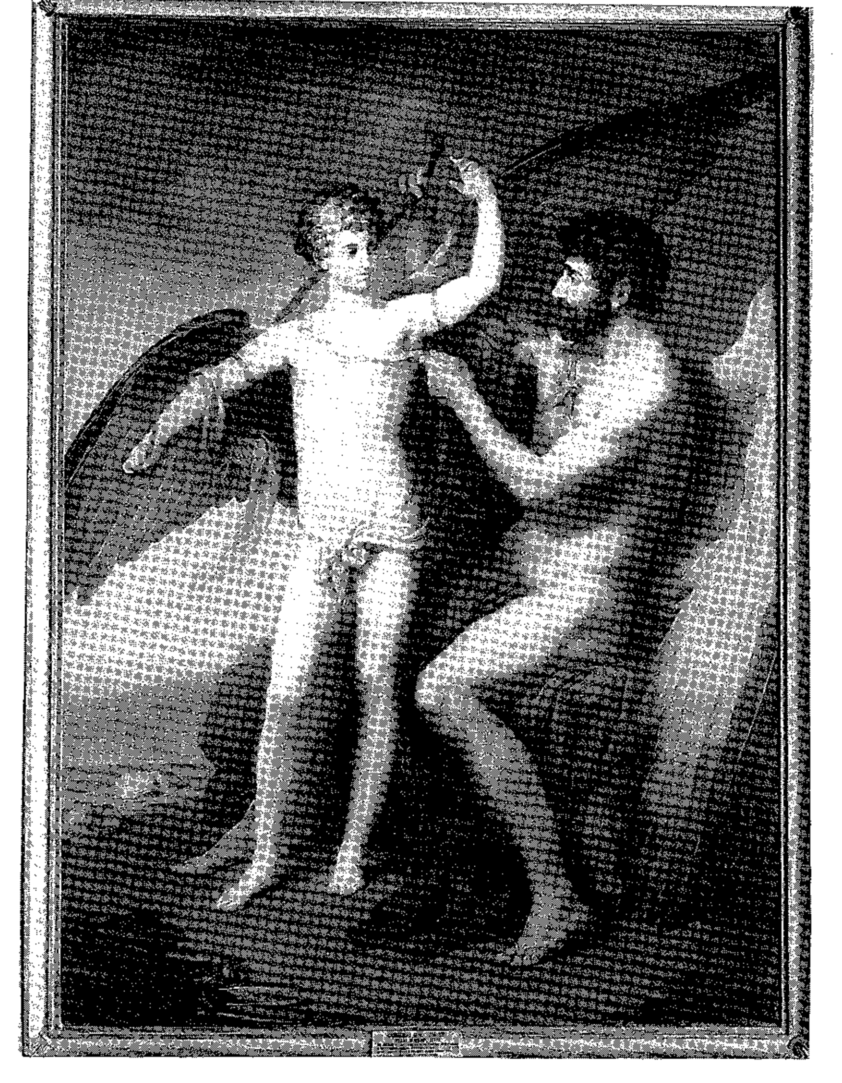
4. Anton Lossenko, *Zeus et Thétis*, 1769, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Pourtant, malgré sa propre affirmation, Lossenko peignit à Rome, en 1769, un tableau de son invention intitulé *Zeus et Thétis*[75] (fig. 4). La commande venait d'Ivan Chouvalov, qui se trouvait entre 1765 et 1773 à Rome et qui s'occupait personnellement des pensionnaires russes ainsi que de la collection de plâtres et d'antiquités qu'il constituait pour l'Académie et pour l'impératrice. Le tableau était destiné à un autre aristocrate, le comte Kirill Razoumovski, président de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg[76]. En 1765-1767, Razoumovski avait fait son Grand Tour, en 1766 il s'était trouvé à Rome en compagnie de Chouvalov.

Par l'extrême rareté de son iconographie homérique, le tableau exécuté pour lui par Lossenko suscite l'interrogation quant à ses sources. En effet, si notre supposition est vraie, le Russe Lossenko, ou encore ses commanditaires Chouvalov ou Razoumovski, auraient été parmi les premiers Européens à entendre l'appel de Caylus exprimé dans ses *Tableaux tirés de l'Iliade*. Car le tableau *Zeus et Thétis* paraît traduire avec une grande exactitude le sujet suivant proposé par Caylus :

« Thétis assise devant Jupiter, embrasse ses genoux de la main gauche, & prend de la droite son menton. Ces paroles d'Homere posent les deux figures & composent le tableau ; la scene est dans le ciel »[77].

Comme Caylus l'explique ensuite, ce sujet risquait de provoquer la critique des gens du monde au petit goût médiocre. « Mais on ne peut partir d'un point plus solide pour fixer ses idées, que de celui des auteurs anciens, c'est-à-dire, des génies qui nous ont ouvert toutes les portes & frayé tous les chemins. On est convenu de quelques signes de démonstration, à la verité, pour des sentimens plus marqués, & qui se rencontrent plus fréquemment dans le cours de la vie ; tels sont les dégrés de la priere ou du besoin. On tend les bras ; on leve les yeux au ciel pour invoquer ; on se met à genoux ; on se prosterne pour implorer ; ces attitudes sont reçues, Homere nous indique les expressions d'un sentiment plus leger témoigné par une femme ; pourquoi s'écarter des idées justes de ce grand homme ? Il nous décrit ici comment on demande une grace ; & comment on cherche à séduire pour l'obtenir. Raphaël & Jules-Romain, nourris de l'antiquité, ont traité les Dieux dans la grande manière d'Homere, c'est-à-dire, avec une élégante simplicité ; ces illustres modernes malheureusement n'ont pas été souvent imités ; & si les peintres avoient à traiter aujourd'hui le sujet dont il s'agit, il est à présumer qu'ils s'écarteroient d'Homere dans la composition de ce groupe ; l'attitude leur paroîtroit trop simple, trop familiere, peut-être trop grossiere pour éviter la critique des gens du monde ; ils oublieroient que les plus grands personnages sont pénétrés des mêmes passions que le peuple, & qu'ils éprouvent des sentimens pareils ; ils cesseroient de sçavoir que ce n'est point dans ce genre de situation que l'éducation & les exercices donnent des mouvemens nobles, aisés & differens de ceux dont la jeunesse n'a point été cultivée. Ces reflexions peuvent convenir à plusieurs situations sur lesquelles le mauvais goût & les petites idées ne prévalent que trop : après cette digression on sent aisément, sans une plus grande explication, que je suivrois le trait donné par Homere »[78].



5. Petr Sokolov, *Dédale attachant les ailes à Icare*, 1777, Galerie Tretiakov, Moscou.

Pour Caylus, revenir à Homère, signifiait revenir aux sources qui ouvraient la voie de la renaissance pour la peinture, tombée dans les petitesses, dans « les petites idées des gens du monde » dont dérivait le « maniérisme » français contemporain. De même qu'autrefois les artistes de la Renaissance s'étaient déjà nourris d'Antiquité pour acquérir une « élégante simplicité », de même les artistes contemporains devaient renoncer aux préjugés que leur donnaient « l'éducation et les exercices » et qui, selon Caylus, menaient à la corruption du goût[79]. La grandeur dans la peinture pouvait être simple, familière, voire grossière, car « les plus grands personnages sont pénétrés des mêmes passions que le peuple » et « ils éprouvent des sentiments pareils », ce que les gens du monde avaient totalement oublié.

Lossenko semblait en tout suivre les conseils de Caylus. Son tableau, *Zeus et Thétis*, si inattendu par son sujet, montre que, s'il n'avait pas lu le texte de Caylus, il en avait eu au moins connaissance par ouï-dire. Il se risquait en effet à une composition représentant le geste de Thétis tel que le décrit Homère et tel que le reproduit Caylus comme une véritable provocation à l'égard de l'opinion mondaine, dont il savait le pouvoir redoutable. La forme, simple au point d'être laconique, suivait le choix du sujet et semblait également refléter les conseils de Caylus. Comparé au *Sacrifice d'Abraham* exécuté en France, ce tableau montrait une évolution radicale de Lossenko, due sans doute à son apprentissage romain auprès des antiques, mais également auprès de Raphaël. Ainsi pour réaliser cette œuvre « caylusienne » Lossenko avait dû paradoxalement se déplacer de Paris vers Rome.

Ce fut aussi à Rome, et non à Paris, qu'un autre élève de l'Académie russe tomba sous l'influence de Caylus. Il s'agit de Petr Sokolov (1753-1791)[80]. Né à Saint-Pétersbourg, il avait été serf d'une princesse Golitsyne qui l'affranchit. A dix ans il fut inscrit au Collège d'éducation de l'Académie des Beaux-Arts pour devenir ensuite l'élève de Lossenko. En 1772, Sokolov fut gratifié de la grande médaille d'or (l'équivalent du Grand Prix français) et l'année suivante partit à Rome sans passer par Paris. Cette décision lui fut certainement dictée par Lossenko qui, en 1772-1773, occupait la fonction de directeur de l'Académie. Par ailleurs, Chouvalov avait pu également influencer ce nouveau choix par les lettres qu'il envoyait de Rome à l'Académie. Dans une de ces lettres, il écrivait : « L'école des arts grecque est très différente de l'école parisienne, ils [les pensionnaires russes] regrettent probablement de rester si longtemps sous la coupe de cette dernière et de se former insensiblement au goût français dans les arts, que les connaisseurs et même les Français qui se trouvent ici n'approuvent point »[81].

Arrivé à Rome, Sokolov fut pris à l'atelier de Pompeo Batoni (1708-1787), le peintre le plus en vue dans le milieu du néoclassicisme romain[82]. Cet artiste fut hautement apprécié par les aristocrates russes, tels qu'Alexandre Bezborodko[83] et Kirill Razoumovski qui, lors de son séjour à Rome en 1766, lui acheta deux tableaux[84] et lui commanda son portrait[85], l'un des plus grands et des plus « meublés » de statues antiques parmi les *Grand Tour portraits* réalisés par Batoni. Deux ans plus tard, en 1768, Chouvalov passait à Batoni la commande de Catherine II pour deux tableaux, dont l'un sur un sujet homérique : *Thétis confiant à Chiron l'éducation d'Achille*[86]. Rien d'étonnant, dès lors, si Batoni fut choisi, probablement par Chouvalov, pour former le jeune Russe.

Mais en même temps qu'il faisait partie d'un milieu international des élèves de Batoni[87], Sokolov prit des leçons à l'Académie de France à Rome, auprès de son directeur Natoire, et ensuite, à partir de 1775, auprès de Vien qui succéda à ce dernier. L'un des tableaux envoyés par Sokolov à Pétersbourg en 1778 devrait particulièrement attirer notre attention. Il s'agit encore une fois d'un sujet assez rare – *Dédale attachant les ailes à Icare* (1777)[88] *(fig. 5)*. Or, l'apparition de ce sujet dans l'oeuvre d'un artiste russe à Rome est incompréhensible si l'on ne suppose pas une relation directe entre Sokolov et Vien.

C'est en effet dans l'oeuvre de Vien que l'on trouve un tableau intitulé *Dédale dans le laby-*

rinthe attachant des ailes à Icare[89], présenté en 1754 comme son morceau de réception à l'Académie, tableau qui lui valut d'être nommé professeur adjoint. Dans ses *Mémoires*, Vien évoque l'époque où il peignit cette toile et révèle les sources d'inspiration de son sujet :

« C'est à peu près à cette époque que le comte de Caylus qui s'occupait toujours des Arts et de l'Antiquité, conçut l'idée, d'après la lecture des Anciens, qu'on pouvait peindre comme eux en cire. Dans un mémoire qu'il lut en pleine séance académique, je m'aperçus que la plus grande partie des artistes riait sous cape, ne pouvant imaginer la possibilité de peindre d'après un semblable procédé. Mais quelque temps après, ils furent bien étonnés de voir une tête de Minerve que je venais de peindre. A la vue de cet ouvrage, ils furent convaincus que le mémoire de M. de Caylus n'était pas basé sur un syste chimérique, comme ils l'avaient imaginé. J'ai exécuté plusieurs tableaux de cette manière, entre autres une tête de Vierge, que la Reine voulut copier. La tête de Minerve fut portée à l'Académie des Belles-Lettres ; Louis Quinze voulut la voir, et j'eus l'honneur de la lui présenter à Bellevue »[90].

Le célèbre tableau représentant la tête de Minerve qui servit à Caylus pour la première démonstration du procédé de l'encaustique, se trouve à présent à Saint-Pétersbourg, au musée de l'Ermitage[91]. En 1768, il fut acquis par Catherine II qui le donna à l'Académie des Beaux-Arts, où il put servir de modèle. Catherine n'était sans doute pas consciente de l'intérêt technique de cette œuvre. Le tableau pouvait l'intéresser à cause de son iconographie minervienne qui était également celle des portraits de l'impératrice. Ce n'est que plus tard, dès la fin des années 1770, que la question de l'encaustique attira son attention. Par l'intermédiaire de Frédéric-Melchior Grimm et de Johann Friedrich Reiffenstein, ami de Winckelmann, qui devint l'agent artistique de Catherine[92], les copies des loges de Raphaël furent réalisées pour Catherine dans cette technique. Au début des années 1790, l'architecte Giacomo Quarenghi, toujours assisté par Reiffenstein, lui-même passionné par l'encaustique, commandait les tableaux à la cire pour décorer la résidence de Catherine à Tsarskoe Selo[93]. Il s'adressait alors à son ami romain Giuseppe Cades qui, en même temps que Petr Sokolov, faisait partie des élèves de Pompeo Batoni.

Le sujet du tableau *Dédale et Icare* choisi par Vien pour son morceau de réception, fut inspiré précisément par la découverte de la peinture à la cire et par le débat théorique lancé par le comte de Caylus. Il fut sans doute influencé par Caylus lui-même[94]. D'un matériau utilisé par les anciens, la cire devient ici le thème du tableau : les plumes des ailes d'Icare sont en effet appliquées à l'aide de la cire fondue. Le *Dédale* de Vien fut son premier tableau de grand format consacré à un sujet antique. On peut dire par conséquent que ce fut un véritable manifeste de la nouvelle orientation de l'artiste. Passé à côté de l'Antiquité lorsqu'il avait été pensionnaire à Rome, Vien la découvrit à Paris sous l'influence de Caylus. Ainsi, tout à fait dans l'esprit caylusien, il donna une image de l'Antiquité à partir de l'érudition savante[95].

Dans son *Journal*, Lossenko ne mentionna le nom de Vien qu'une seule fois, et précisément à propos du *Dédale et Icare*. Il qualifia ce tableau d'« excellente composition »[96]. Élève de Lossenko, Sokolov pouvait encore avoir vu à l'Académie de Saint-Pétersbourg la tête de Minerve peinte à la cire et avoir entendu parler de Vien. A Rome, après l'arrivée de Vien, Sokolov pouvait également voir la composition du *Dédale et Icare* sous la forme d'une esquisse datée de 1753, identique à peu de chose près à la composition définitive et dont Vien ne se séparait jamais[97] *(fig. 6)*. Tous ces faits convergents nous permettent d'affirmer, sans nul doute possible, que le tableau de Sokolov fut directement inspiré par le tableau « caylusien » de Vien. Dans son œuvre, Sokolov reprit l'idée de Vien d'une composition à deux personnages sur le fond d'un paysage, mais il inversa les positions : chez Vien Icare est assis et Dédale debout, penché vers lui, tandis que chez Sokolov, Dédale est assis et Icare se tient debout devant lui. Comme chez Vien, il attache les ailes à Icare, et il le fait au moyen d'une lanière qui barre la poitrine d'Icare, lanière qui est absente du tableau final de Vien, mais qui se trouve encore dans son esquisse. Mais dans son tableau, Sokolov oublie un détail important, à savoir un chaudron qui contient de la cire bouillante, et avec laquelle, dans le tableau de Vien, Dédale applique les plumes qu'Icare tient dans sa main. Chez Sokolov, Dédale attache des ailes déjà faites : il ne s'agit donc plus de cire et l'idée initiale du sujet, qui faisait justement allusion à la technique de la cire dans la peinture, semble oubliée.

L'influence de Caylus sur les beaux-arts russes ne se réduit pas à ces deux épisodes qui concernent les années romaines de Lossenko et de Sokolov. Elle prend une nouvelle signification en Russie même. Pour rendre explicite ce propos, l'exemple de Lossenko nous sera encore utile.

Durant sa courte période russe (il rentra à Saint-Pétersbourg en 1769 et y mourut en 1773) l'artiste ne réalisa que deux grandes toiles. L'une d'entre elles exploitait de nouveau un sujet homérique, *Hector et Andromaque*[98] *(fig. 7)*. Ce sujet fut à plusieurs reprises utilisé par des artistes de l'école française et notamment par Restou dans son tableau de 1727 gravé, en 1769 par Le Vasseur, qui servit de prototype à Lossenko[99]. Par ailleurs Lossenko possédait dans sa bibliothèque une traduction française de l'*Iliade* illustrée de gravures[100]. Néanmoins il est intéressant de constater que ce sujet était également cité dans l'ouvrage de Caylus : « L'adieu d'Hector, la douleur tendre du mari & de la femme variées selon le sexe & le caractère ; l'effroi de l'enfant à la vue du pannache, produisent une composition traitée déjà plus d'une fois [note de Caylus : voyez La Fosse à Versailles] ; elle méritera toujours l'attention des peintres : un sujet dont les sentimens sont justes et bien placés, ne peuvent être trop souvent entrepris ; mais il est absolument nécessaire dans cette suite »[101].

Hector et Andromaque fut le dernier tableau de Lossenko et resta inachevé. Deux ou trois ans avant, il avait réalisé un autre tableau, cette fois sur un sujet de l'histoire russe ancienne, *Vladimir et Rogneda*[102] *(fig. 8)*. Le sujet de ce tableau, formulé par le conseil de l'Académie[103], fut directement tiré de *L'histoire ancienne de la Russie* de Lomonossov, parue à Saint-Pétersbourg quatre ans plus tôt, en 1766. Mais encore avant, en 1763-1764, Lomonossov avait rédigé ses *Idées pour les tableaux picturaux tirés de l'histoire russe*[104], qui furent régulièrement utilisés par les artistes académiques pour leurs tableaux d'histoire jusqu'au début du XIXe siècle[105]. Les vingt-cinq sujets de l'histoire russe du Xe au XVIIe siècle étaient présentés par Lomonossov précisément comme des tableaux. Non seulement l'historien décrivait le décor, l'emplacement et l'expression des personnages, mais encore il donnait des conseils pour le choix des costumes et des accessoires. Par exemple, à propos du tableau n° 2 qui mettait en scène le baptême de la Russie, Lomonossov observait : « J'ai chez moi les figures des idoles en images et en descriptions », qu'il proposait de communiquer aux peintres.

Dans plusieurs de ses « tableaux », Lomonossov soulignait l'origine grecque des costumes, objets ou rites des Russes anciens. Ainsi dans le tableau n° 7 qui décrivait le couronnement de Vladimir Monomaque, Lomonossov précisait que ce dernier avait reçu la couronne des empereurs grecs, que les objets sacrés portés par les archevêques ressemblaient à ceux de l'église grecque et qu'il convenait de représenter, tout autour, des aristocrates grecs venus avec des cadeaux de la part d'Alexis Comnène[106].

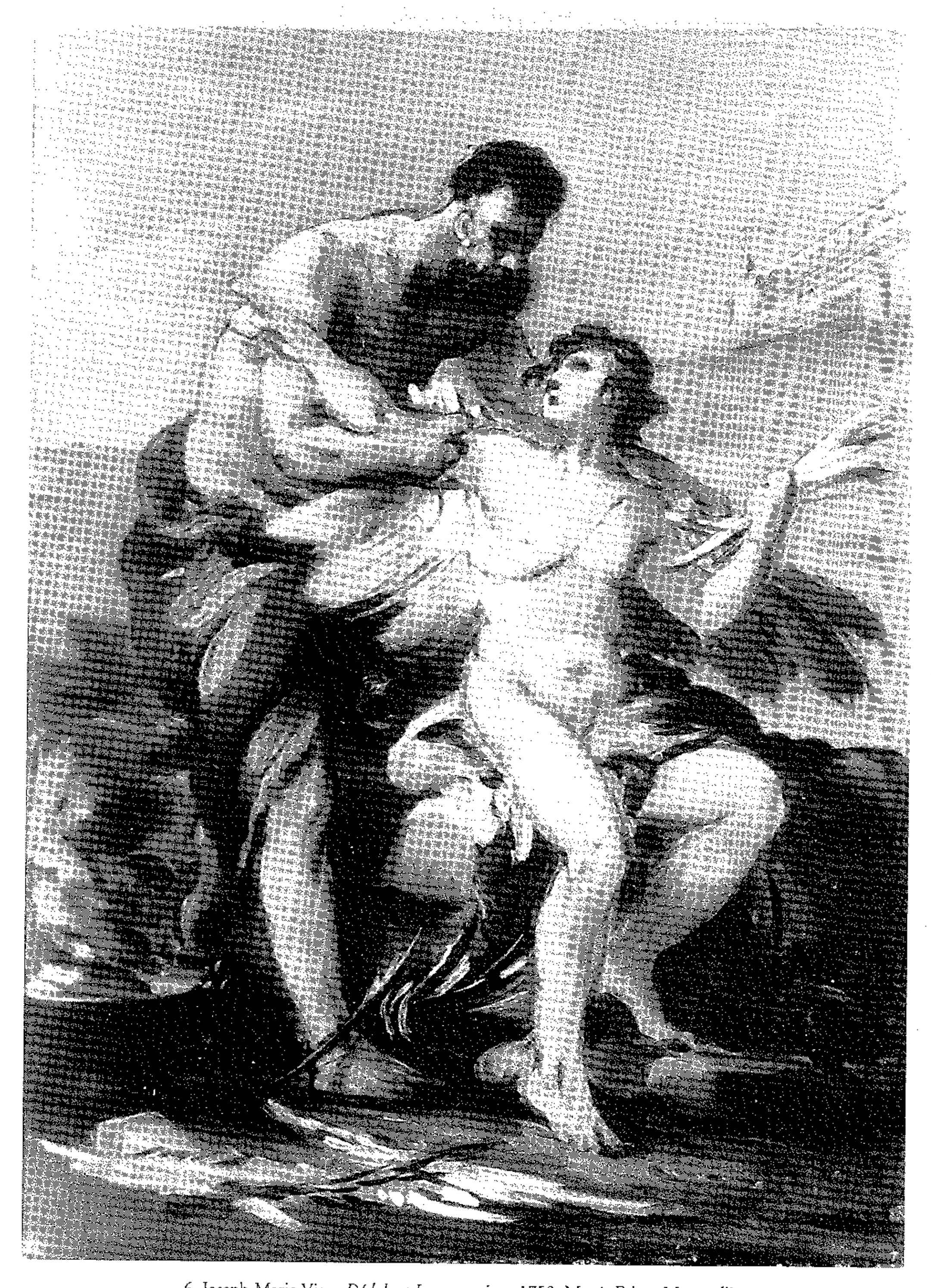
Cette exaltation des origines grecques de la Russie communiquait aux tableaux tirés de son histoire la noblesse et l'ancienneté qui permettaient de les traiter au même titre que des sujets de l'histoire antique. Ainsi l'histoire russe retrouvait-elle son iconographie, comparable à l'iconographie homérique. Dans le tableau de Lossenko, un sujet tiré de l'histoire russe ancienne était représenté dans des décors antiques. Quant aux costumes, le peintre variait des habillements russes datant d'avant Pierre le Grand et des costumes grecs antiques. Enfin au premier plan, à gauche, il peignit un authentique vase grec à figure noire.

Par ailleurs, tout à fait dans l'esprit de Caylus, Lossenko accentua dans son tableau la simplicité presque grossière des gestes et des expressions de ses personnages. Certains d'entre eux, et notamment les deux gardes du prince Vladimir au second plan, étaient peints sans doute d'après nature. C'étaient des hommes du peuple, barbus et en habits traditionnels russes. Ici, l'enseignement de Caylus rejoignait celui de Vien.

Mais c'est surtout le rapport entre le texte rédigé par un historien érudit et le tableau peint par un artiste qui peut être qualifié ici de caylusien. Nous ignorons si Lomonossov connaissait les ouvrages de Caylus. Il y avait toutefois à l'Académie des Sciences, dans son plus proche entourage, une personne – Jacob Stählin – qui avait lu attentivement les *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Éneide de Virgile*[107]. Dans une lettre de 1758, Stählin mentionnait un ouvrage de sa composition qui était presque achevé et qui était consacré à la « poétique de la peinture » :

« C'est, pour ainsi dire, la poétique de la peinture, qui n'a rien à voir avec l'art de l'allégorie, et qui contient par conséquent quelque chose de nouveau, dont ne traite aucun livre en aucune langue. Les règles de cette science restent toujours inconnues, bien qu'elles soient employées, comme par hasard, dans la composition de certaines œuvres des grands peintres. Rubens semble en être riche, et pourtant il pèche souvent contre ces règles. Les frères Zuccari avaient Raphaël ainsi que des aides-inventeurs en la personne des poètes italiens qui étaient leurs amis proches. Coypel compose avec beauté, mais uniquement en représentations historiques. Il ne s'est jamais occupé de fables allégoriques. Le comte de Caylus a publié ce que j'ai déjà depuis longtemps remarqué et réuni chez Homère et Virgile comme des exemples poétiques pour les peintres »[108].

Stählin ne s'était pas contenté de lire l'ouvrage de Caylus, il s'en servit pour ses propres réflexions sur la notion de l'*ut pictura poesis*[109]. Le problème des rapports entre le texte et l'image devait être d'autant plus connu de cet humaniste qu'il s'occupait à l'Académie de la conception des fêtes, des médailles, des monuments de triomphe etc., domaine dans lequel la parole et l'image étaient intimement liées. Lomonossov prenait part également à ce genre d'exercices savants. Ainsi nous connaissons de lui les inscriptions pour le monument de Pierre le Grand exécuté par Rastrelli-père[110]. Même si le livre de Caylus n'avait en rien influencé son travail sur les « tableaux » russes, sa démarche restait profondément la même. Avant même que se forment des artistes éclairés, possédant une vaste culture humaniste, la méthode caylusienne permettait de les conduire rapidement vers le résultat nécessaire. Les vertus pédagogiques de cette méthode expliquent sans doute son succès dans la Russie de Catherine II, où la construction nationale passait volontiers par une substitution de la Grèce homérique par la Russie kiévienne. Des peintres russes, peignant des sujets historiques russes dans une académie russe, voilà qui faisait efficacement oublier qu'à l'origine de tout ceci, il y avait eu la passion de l'antiquaire Caylus pour les textes anciens.



6. Joseph-Marie Vien, *Dédale et Icare*, esquisse, 1753, Musée Fabre, Montpellier.

NOTES

* Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance à Wladimir Berelowitch, Krzysztof Pomian, Jacques Revel et Pierre Rosenberg pour leurs conseils et critiques.

1. Voir à ce sujet l'ouvrage classique de R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et Théorie de la peinture : XVe-XVIIIe siècles,* (1967), trad. fr., Paris, 1998. Voir également M. Barasch, « Unity and Diversity of the Visual Arts », *Modern Theories of Art, 1. From Winckelmann to Baudelaire,* New York & London, 1990, p. 146-223.

2. Sur Caylus voir, par exemple : S. Rocheblave, *Essai sur le comte de Caylus,* Paris, 1889 ; K. Pomian, « Maffei et Caylus », *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle,* Paris, 1987 ; F. Haskell, « Le dialogue entre antiquaires et historiens », *L'historien et les images,* Paris, 1995, p. 244-251 ; M. Fumaroli, « Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus, 1712-1719 », *Revue de l'art,* 1996, n° 114, p. 34-47.

3. Voir sur la vie et l'oeuvre de Le Lorrain : P. Rosenberg, « Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759)« , *Revue de l'art,* n° 40-41, 1978, p. 173-202.

4. Comte de Caylus, « Description donnée par Pausanias des deux tableaux de Polygnote », *Mémoires de littérature de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres,* t. XXVII, p. 34.

5. Comte de Caylus, *Nouveaux sujets de peinture et de sculpture,* Paris, 1755.

6. Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odissée d'Homere et de l'Eneide de Virgile ; avec des observations générales sur le costume,* Paris, 1757. Pour le rapport entre le texte et l'image, voir également : Comte de Caylus, *L'histoire d'Hercule le Thébain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la description des tableaux qu'elle peut fournir...*, Paris, 1758 ; Idem, *Histoire de Joseph, accompagnée de dix figures, relatives aux principaux évènemens de la vie de ce fils du patriarche Jacob, et gravées sur les modèles du fameux Reimbrandt par Monsieur le Comte de Caylus...*, Amsterdam, 1757.

7. Comte de Caylus « Réflexions sur la peinture » (conférence du 3 juin 1747), *Vies d'Artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la Peinture et la Sculpture. Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée,* publié par André Fontaine, Paris, 1910, p. 130-137.

8. Comte de Caylus, « De l'Amateur » (conférence du 7 septembre 1748), *Ibidem,* p. 125-126.

9. Comte de Caylus, 1755, *op.cit.* à la note 5, p. I-II.

10. R. W. Lee, 1998, *op. cit.* à la note 1, p. 39-40.

11. Comte de Caylus, « Réflexions sur la peinture », 1910, *op. cit.* à la note 7, p. 137.

12. Ce fut, par ailleurs parmi ces Anciens, défenseurs d'Homère, qu'apparut pour la première fois l'idée de représenter en dessin le bouclier d'Achille. Ce premier « bouclier d'Achille » fut dessiné par Nicolas Vleughels et gravé par Charles Cochin pour accompagner l'*Apologie d'Homère* de Jean Boivin (1715). Voir : M. Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes,* Paris, 2001, p. 196-218.

13. Lessing, *Laocoon,* Paris, 1990, p. 134.

14. *Ibidem,* p. 196.

15. La gravure d'après le dessin de Le Lorrain qui représentait le bouclier d'Achille (sans mentionner le nom de ce dernier) fut bien plus tard reproduite dans le volume des planches ajouté à l'Encyclopédie en 1777 pour illustrer le chapitre « Antiquités ». *Suite du recueil de Planches sur les Sciences et les Arts,* Paris, 1777, pl. 3.

16. Voir, par exemple une relation détaillée sur le fonctionnement de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne dans les archives relatives à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, RGADA (Archives des actes anciens, Moscou), fonds 17, dossier 270, ff. 6-15v.

17. [Ch.-N. Cochin], *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin,* Paris, éd. par Charles Henry, Société de l'histoire de l'art français, Paris, 1880, p. 53.

18. *Ibidem,* p. 64-65.

19. Comte de Caylus, 1757, *op. cit.* à la note 6, p. XXIX.

20. *Ibidem,* p. XXXI.

21. Sur l'Académie des Beaux-Arts russe voir notamment : *Russkaja akademicheskaja Shkola v XVIII veke* (L'école académique russe au XVIIIe siècle), Moscou-Leningrad, 1934 ; N. Moleva, E. Beljutin, *Pedagogicheskaja sistema Akademii hudozhestv XVIII veka* (Le système pédagogique de l'Académie des Beaux-Arts au XVIIIe siècle), Moscou, 1956. Les archives de l'Académie se trouvent essentiellement dans les Archives Historiques de l'État (RGIA), Saint-Pétersbourg, fonds 789. Elles furent en partie publiées dans : [P.N. Petrov], *Sbornik materialov dlja istorii imperatorskoj S.-Peterburgskoj Akademii hudozhestv za sto let ee sushchestvovanija. Izdannye pod redakciej P.N.Petrova i s ego primechanijami* (Recueil de documents pour l'histoire de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg), Première partie (1758-1811), S.Pétersbourg, 1864.

22. *Russkij biograficheskij slovar'* (Dictionnaire biographique russe), Saint-Pétersbourg., 1911, article « Chouvalov », p. 481. Sur Chouvalov voir : *Filosofskij vek, 8. Ivan Ivanovich Chouvalov (1727-1797). Prosveshchennaja lichnost' v Rossijskoj istorii,* Saint-Pétersbourg, 1998.

23. Les lettres de Chouvalov à Helvetius furent publiées par S. Jaremich, « Osnovanie Akademii hudozhestv. Prezidentstvo Chouvalova » (La fondation de l'Académie des Beaux-Arts. La présidence de Chouvalov), *Russkaja akademicheskaja Shkola v XVIII veke, op.cit.* à la note 21, p. 62-63.

24. Reproduit dans : *Ibidem,* p. 59.

25. L'auteur de ces *Mémoires* fut selon l'historienne Gavrilova le baron Alexandre Sergeevitch Stroganov. Voir : E.I. Gavrilova « Ob avtore Zapisok, sluzhashchih k istorii Akademii hudozhestv v Peterburge » (A propos de l'auteur des *Mémoires*), *Knigi. Arhivy. Avtografy. Obzory. soobshchenija, publikatsii,* Moscou, 1973, p. 231-234. Cette opinion est contestée par K. Malinovskij : *Zapiski Jakoba Shtelina ob izjashchnyh iskusstvah v Rossii* (Les mémoires de Jacob Stählin), édité par K. Malinovskij, t. I, Moscou, 1990, p. 153, note 1.

26. En français dans le texte. Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Publique de Saint-Pétersbourg. Publié dans : P.N.Petrov, 1864, *op. cit.* à la note 21, p. 2-8.

27. P.Rosenberg, 1978, *op. cit.* à la note 3, p. 202, note 146.

28. *Arhiv knjazja Vorontsova,* volume 6, Moscou, 1873, p. 217.

29. *Sbornik Russkogo istoricheskogo obshchestva,* I, p. 21.

30. Les membres honoraires sont choisis parmi des aristocrates russes et des étrangers qui « aiment et connaissent les arts », mais aussi parmi des artistes. (Voir : P. Petrov, *Sbornik materialov, op. cit.* à la note 22, p. 72.) Parmi les membres honoraires russes, nous relevons Ivan Chouvalov, Alexandre Stroganov, Alexandre Golitsyne, Ivan et Piotr Tchernychev, Adam Olsoufiev, Grigori Teplov, Piotr Cheremetev (Voir notamment : RGADA, fonds 17, d. 270, ff. 73-76). Dans sa lettre, écrite en français, adressée à l'Académie en 1765, le vice-chancelier Alexandre Golitsyne demande « d'y être agrégé sous le titre d'amateur honoraire ». (*Ibidem,* f. 74) Parmi les étrangers, ce titre fut reçu, par exemple, en 1766 par La Live de Jully, en 1767 par Diderot, en 1771 par Reiffenstein et le cardinal Alexandre Albani.

31. Comte de Caylus, *Recueils de trois cent têtes et sujets de compositions. Gravés par Mr le Comte de Caÿlus d'après les pierres gravées antiques du Cabinet du Roi,* Paris [s.d.].

32. Pierre-Jean Mariette, *Traité des pierres gravées,* Paris, vol. 1-2, 1750.

33. L'ouvrage de Philippe Stosch (1691-1757) sur les gemmes, paru en 1724 fut traduit en français la même année (*Pierres antiques gravées sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms, dessinées et gravées en cuivre sur les originaux ou d'après les empreintes par Bernard Picart, tirées des principaux cabinets de l'Europe, expliquées par M. Philippe de Stosch, conseiller de Sa Majesté le Roi de Pologne, Électeur de Saxe, dédiées à Sa Majesté Impériale et Catholique Charles VI et traduites en françois par M. de Limiers, de l'Académie de Bologne,* Amsterdam, 1724 (avec 70 planches).

34. P. Majkov, *Ivan Ivanovich Betskoj,* Saint-Pétersbourg, 1904, annexe 14, p. 160.

35. *Ibidem,* p. 161.

36. RGADA, fonds 1278, inv. 4, dossier 76, ff. 43-50. Je remercie Wladimir Berelowitch de m'avoir communiqué ce document.

37. *Ibidem,* f. 43.

38. *Catalogue raisonné des tableaux, qui composent la collection du comte A. de Stroganoff,* Saint-Pétersbourg, 1793.

39. I. Bozherjanov, « Graf Aleksandr Sergeevich Sroganov », *Hudozhestvennye sokrovishcha Rossii,* 1901, n° 9 ; A.A. Arcihovskaja-Kuznetsova, « A.S. Stroganov kak tip russkogo kolektsionera », *Panorama iskusstv,* n° 11, Moscou, 1988, p. 282-291 ; Les Stroganoff. Une dynastie de mécènes, catalogue de l'exposition, musée Carnavalet, mars-juin 2002.

40. P. Rosenberg, 1978, *op.cit.* à la note 3, p. 173-202.

41. Ch.-N. Cochin, 1880, *op. cit.* à la note 19, p. 142-143. Sur le cabinet grec de La Live de Jully voir : S. Eriksen, « La Live de Jully's Furniture à la Grecque », *The Burlington Magazine,* août 1961, p. 340-347.

42. Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités egyptiennes, etrusques, grecques et romaines,* Paris, 1752-1756, vol. 1-7. Voir : R. T. Ridley, « A pioneer art-historian and archaeologist of the eighteenth century : the Comte de Caylus and his Recueil », *Storia dell'arte,* 1992, n° 76, p. 362-375.

43. *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, Théatin (1757-1765), suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même,* publiées par Ch. Nisard, Paris, 1877.

44. Voir, notamment, lettre à Paciaudi du 28 août 1758, *Ibidem,* p. 9-10.

45. Comte de Caylus, *Mémoire sur la peinture à l'encaustique et sur la peinture à cire,* Genève, 1755. L'invention de l'encaustique par le comte de Caylus donna lieu à une polémique initiée par Diderot. Voir : [D. Diderot], *L'Histoire et le secret de la peinture en cire,* s.l.n.d. Sur l'attitude de Diderot face aux antiquaires voir : J. Seznec, *Essai sur Diderot et l'Antiquité,* Oxford, 1957. L'article publié dans l'*Encyclopédie* et signé par M. Monnoye (t. 5, Paris, 1755, p. 607-615) reproduisait l'opinion de Diderot. En revanche, celui de Watelet paru bien plus tard défendait la cause de Caylus (*Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure par M. Watelet et M. Lévesque,* t. 2, Paris, 1792, p. 134-152). Voir également : D. Rice, « Encaustic painting », *The Dictionary of Art,* New York, Grove, 1996, t. 10, p. 196-200 ; T. S. Watts, « J.H. Müntz, Horace Walpole and encaustic painting : Müntz's experiments in England, 1755-1762 », *Apollo,* 1994, t. 140, n° 392, oct., p. 37-43.

46. C. Michel, « Les peintures d'Herculanum et la Querelle des Anciens et des Modernes (1740-1760) », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français,* 1984, p. 105-117 ; M.-N. Pinot de Villechemon, « Fortune des fresques antiques de Rome au XVIIIe siècle : Pietro Sante Bartoli et le comte de Caylus », *Gazette des Beaux-Arts,* 1990, t. 116, n° 1461, oct., p. 105-115. Le fait que la qualité des peintures antiques était le véritable enjeu de la querelle de l'encaustique apparaît clairement dans l'article de l'*Encyclopédie,* consacré à ce sujet, que nous venons de citer. On y lit notamment : « Aussitôt qu'il s'agit des anciens, on n'imagine que du parfait, sans suivre les progrès de l'art. Cela est fort à leur honneur ; mais ce n'est point la marche de l'esprit humain, & il n'est pas absurde que les anciens, avec d'exellens sculpteurs, n'ayent eu que de médiocres peintres. » (*Dictionnaire encyclopédique,* t. 5, Paris, 1755, p. 608).

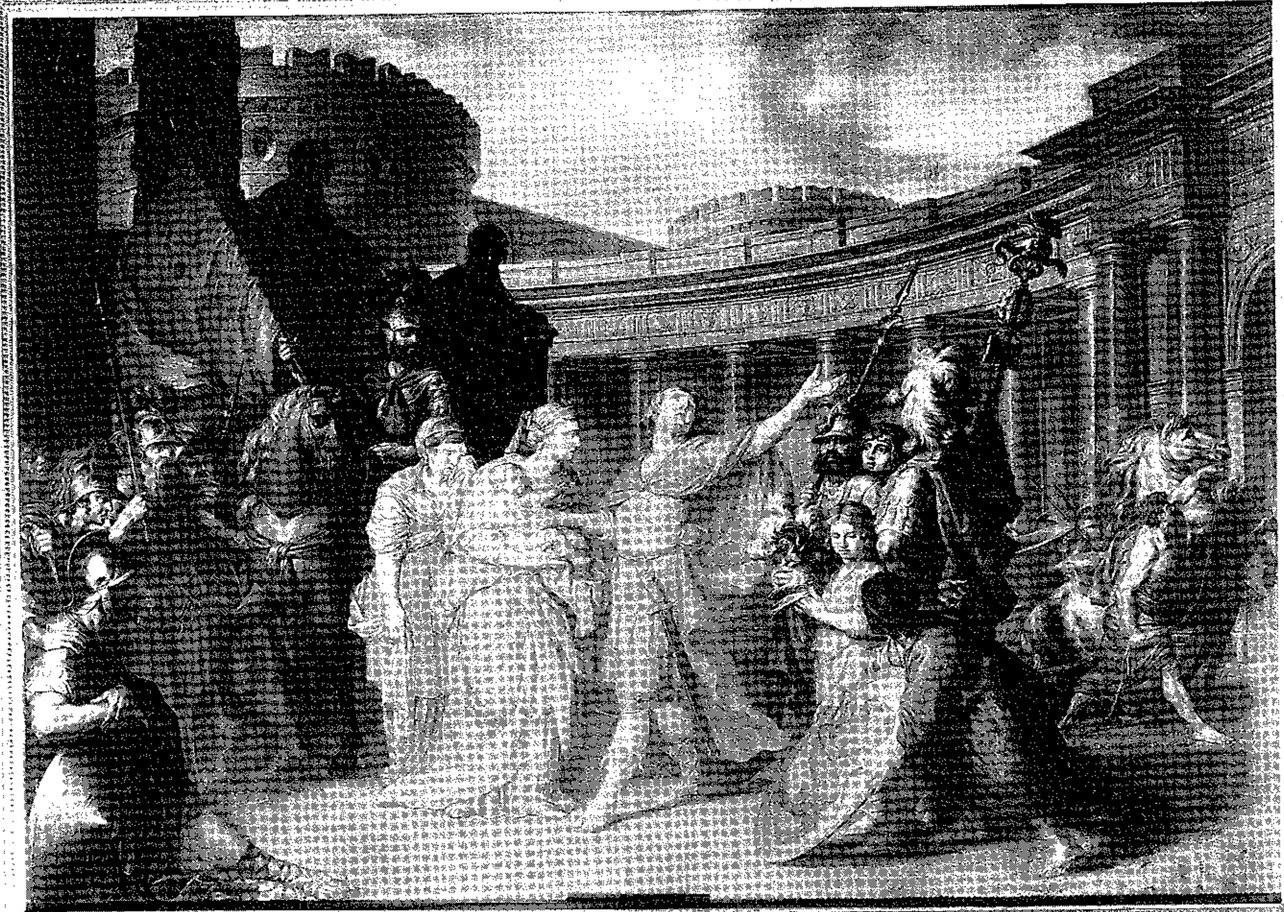
47. J.-D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce,* Paris, Jean-Luc Nyon, Amsterdam, 1758.

48. *Russkij arhiv,* 1863, p. 375.

49. Selon toute probabilité, et contrairement à ce qu'indique P. Rosenberg dans son article consacré à Le Lorrain (P. Rosenberg, 1978, *op. cit.* à la note 3, p. 194), Vien et Challe furent invités en Russie seulement après la mort de Le Lorrain et non avant.

50. J.-M. Vien, « Les Mémoires », publiées par Th. W. Gaehtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, peintre du Roi (1716-1809),* Paris, 1988, p. 310.

51. Sur Lagrenée voir par exemple : M. Sandoz, *Les Lagrenée. I. Louis (Jean, François) Lagrenée, 1725-1805,* 1983 ; Idem, « Précisions sur les peintures exécutées en Russie par Louis Lagrenée et Gabriel Doyen. Les oeuvres de Louis Lagrenée (1724-1805) en rapport avec son séjour à Saint Pétersbourg (1760-1762) », *Actes du Congrès International d'Histoire de l'Art,* Budapest, 1969, p. 63-99 ; Idem, « Tableaux retrouvés



7. Anton Lossenko, *Hector et Andromaque,* 1773, Galerie Tretiakov, Moscou.

de Jean-Baptiste Desnays, Gabriel Doyen et Louis Lagrenée (l'aîné) », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français,* 1967, Paris, 1968, p. 109-122.

52. Entre la mort de Le Lorrain (mars 1759) et l'arrivée de Lagrenée (décembre 1760), les fonctions de professeur étaient occupées par Jean-Louis De Veilly (1726-1809), que certains historiens français confondent avec Charles de Wailly, connu essentiellement par ses portraits, qui se trouvait déjà sur place et qui avait signé un contrat d'un an.

53. Comte de Caylus, « Lettre à Lagrenée du 12 janvier 1751 », Comte de Caylus, 1910, *op. cit.* à la note 8, p. 210-214.

54. Voir sur Lossenko : S.R. Ernst, « A.P. Losenko », *Starye gody,* 1914, n 1, p. 3-24 ; A.L. Kaganovich, *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletija,* Moscou, 1963 (voir notamment dans l'annexe, la publication des rapports de pensionnaire ainsi que du *Journal* de Lossenko) ; L.A. Markina, « Rannie proizvedenija Antona Losenko », *Iskusstvo,* 1987, n° 10, p. 65-66.

55. P.N. Petrov, 1864, *op. cit.* à la note p. 8.

56. Ces idées se reflètent notamment dans les écrits théoriques que Golitsyne envoya à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Voir, par exemple, « Iz'jasnenie o risunke, poluchennoe ot pochetnogo chlena knjazja Dmitrija Golitsyna, 1769 goda », RGIA, fonds 789, inv. 1 n° 1, dossier 368, ff. 1-8.

57. Voir : P. Rosenberg et A. Schnapper, *Jean Restout (1692-1768),* Catalogue de l'exposition au musée des Beaux-Arts de Rouen, 17 juin-15 septembre 1970.

58. 1762, musée Russe, Saint-Pétersbourg, inv. G-4968.

59. 1705, Louvre.

60. Cité d'après A. Kaganovich, 1963, *op. cit.* à la note 55, p. 54. La mention de la caricature peut une fois de plus nous conduire sur les traces de Caylus, qui l'avait pratiquée d'après les têtes de caractère de Léonard de Vinci, ainsi que de son ami Mariette qui en avait fait l'éloge : Comte de Caylus, *Recueil de testes de caractere & de Charges, dessinées par Leonard de Vinci Florintin & gravées par M. le C. de C.*, Paris, 1730.

61. Th. W. Gaehtgens, J. Lugand, 1988, *op. cit.* à la note 50, p. 303.

62. *Ibidem,* p. 112.

63. 1764, musée Russe, Saint-Pétersbourg, inv. G-4970.

64. 1764, musée des Beaux-Arts de Minsk, Belorussie.

65. 1765, musée Russe, Saint-Pétersbourg, inv. G-4971.

66. A.L. Kaganovich , 1963, *op. cit.* à la note 54, p. 93.

67. Voir : *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome,* publ. par A. de Montaiglon et J. Guiffrey, t. 11 (1754-1763), Paris, 1901, p. 448-451.

68. A.L. Kaganovich, 1963, *op. cit.* à la note 54, p. 81.

69. *Ibidem,* p. 81.

70. *Ibidem,* p. 81.

71. *Ibidem,* p. 81.

72. 1768, musée Russe, Saint-Pétersbourg, inv. G-4972.

73. Musée des beaux-arts de Kharkov, Ukraine.

74. A.L. Kaganovich, *op. cit.* à la note 54, p. 86.

75. Musée Russe, Saint-Pétersbourg, inv. G-4973.

76. A.N.Savinov, « Zevs i Fetida » Losenko », *Soobshchenija Gosudarstvennogo Russkogo muzeja,* n° 2, Leningrad, 1947, p. 22.

77. Comte de Caylus, 1757, *op. cit.* à la note 6, p. 16.

78. *Ibidem,* p. 16-19.

79. Des idées très proches furent exprimées par Caylus à plusieurs reprises, notamment dans sa conférence « Sur la manière et les moyens de l'éviter » du 2 septembre 1747 ; Comte de Caylus, 1910, *op. cit.* à la note 7, p. 175-182.

80. *Russkij biograficheskij slovar',* Saint-Pétersbourg, 1909, p. 65-66.

81. P.N. Petrov, 1864, *op. cit.* à la note 21, p. 189-190.

82. *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works,* with an Introductory text by A. M. Clark, edited by E. P. Bowron, Oxford, 1985.

83. *Ibidem,* les tableaux allégoriques provenant de l'ancienne collection Bezborodko : cat. n° 107, 108, 109, 110.

84. *Ibidem,* cat. n° 288.

85. *Ibidem,* cat. n° 299.

86. *Ibidem,* cat. n° 340-341. Plus tard, en 1782, lors de leur séjour à Rome le fils de Catherine II, le grand duc Paul et sa femme Marie Fedorovna, achetèrent également un tableau de Batoni (cat. n° 398) et lui commandèrent leurs *Grand Tour portraits* (cat. n° 431-432). De même, les aristocrates de leur suite, le comte Jacob Bruce et le prince Alexandre Kourakine, posèrent pour Batoni (cat. n° 433-434). Plusieurs tableaux furent commandés à Batoni par le prince Nicolas Youssoupov, ambassadeur russe à Turin et à Rome (cat. n° 451-452). Voir : V. Antonov, « Clienti russi del Batoni », *Antologia di Belle Arti,* I, 1977, p. 351-353 ; « *Uchenaja prihot'. Kollektsija knjazja Nikolaja Borisovicha Jusupova* », t. 1-2, catalogue de l'exposition, musée des Beaux-Arts, Moscou, 2001.

87. *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhlmann aus den Jaren 1774 bis 1787,* Berlin, 1979.

88. Galerie Tretiakov, Moscou, inv. 5821.

89. Paris, École nationale des Beaux-Arts.

90. Th. W. Gaehtgens, J. Lugand, 1988, *op. cit.* à la note 50, p. 307-308.

91. Ermitage, Saint-Pétersbourg, n° 3688.

92. Ch. Frank, « Plus il y en aura, mieux ce sera ». Caterina II di Russia e Anton Raphael Mengs. Sul ruolo degli agenti « cesarei » Grimm e Reiffenstein », *Mengs : la scoperta del neoclassico,* a cura di Steffi Roettgen, catalogue de l'exposition (Padua, 2001), Venezia, 2001, p. 87-95.



8. Anton Lossenko, *Vladimir et Rogneda*, 1770, Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

93. M. T. Caracciolo, « Deux toiles de Cades retrouvées en Russie : théorie et pratique de la peinture à l'encaustique à Rome, vers 1780 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1996, t. 128, nº 1533, oct., p. 155-172.

94. T. W. Gaehtgens et J. Lugand, 1988, *op. cit* à la note 50, p. 75.

95. *Ibidem*, p. 78.

96. A.L. Kaganovich, 1963, *op. cit.* à la note 54, p. 76.

97. Musée Fabre, Montpellier. Il existe une troisième version de ce tableau, réplique de celui de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Elle se trouve à Penza en Russie, à la Galerie de peinture K.A.Savitskij. Voir le catalogue joint en annexe de T. W. Gaehtgens et J. Lugand, 1988, *op. cit.* à la note 50, nº 87a.

98. 1773, Galerie Tretiakov, Moscou, inv. 5814. (L'esquisse pour ce tableau se trouve également à la Galerie Tretiakov, inv. 4052).

99. G.V. Zhidkov, « K voprosu o prirode rannego russkogo akademicheskogo klassitsizma » (A propos de la nature du premier classicisme académique russe), *Trudy otdelenija iskusstvoznanija Instituta arheologii i iskusstvoznanija*, Moscou, 1926, p. 51-60.

100. *Iliade d'Homere*, vol. 1-3, Paris, 1719 ; la gravure p. 76 de cette édition représente les adieux d'Hector ; voir : A.L. Kaganovich, 1963, *op. cit.* à la note 54, p. 172.

101. Caylus, 1757, *op. cit.* à la note 6, p. 51.

102. 1770, Musée Russe, Saint-Pétersbourg, inv. G-4975.

103. Cité dans : A.L. Kaganovich, 1963, *op. cit.* à la note 54, p. 150.

104. RGADA, fonds Gosarhiv, section XVII, nº 19, f. 2-5 ; publié dans : M. Lomonosov, *Polnoe sobranie sochinenij* (Œuvres), vol. VI, Moscou-Leningrad, 1961, p. 367-373.

105. I.V. Breneva, E. Pinkon-Poka, « Idei zhivopisnyh kartin iz rossijskoj istorii » Lomonosova i ih otrazhenie v russkoj istoricheskoj zhivopisi » (Les idées pour des tableaux tirés de l'histoire russe de Lomonossov et leur influence sur la peinture d'histoire), *Lomonosov, sbornik statej i materialov*, IX, Saint-Pétersbourg, 1991, p. 60-68.

106. M. Lomonosov, 1961, *op. cit.* à la note 104, p. 369.

107. En 1754, Jacob Stählin, un académicien russe d'origine allemande, faisait partie, avec Lomonossov, de la commission chargée d'évaluer les dépenses liées aux fonctionnement du département artistique de l'Académie des Sciences. Alors que Lomonossov prônait la séparation des sciences et des arts, Stählin défendait la nécessité de ce département qu'il avait été chargé de diriger au sein de l'Académie.

108. K. Malinovskij, 1990, *op. cit.* à la note 25, t. 1, p. 421.

109. Nous disposons par ailleurs de plusieurs autres témoignages qui prouvent que les Russes connaissaient les ouvrages de Caylus. Ainsi, le médecin Ivan Vien cite dans son livre *Dissertation sur l'influence de l'anatomie sur la sculpture et la peinture* le *Discours sur la perspective* de Caylus (Ivan Vien, *Dissertacija o vlijanii anatomii v skul'pturu i zhivopis'*, Saint-Pétersbourg, 1789, p. 9) En 1794, l'écrivain et architecte Nikolaj L'vov cite Caylus à propos de la peinture à la cire dans l'édition de ses traductions d'Anacréon : « Commentaires sur le deuxième livre d'odes d'Anacréon », Nikolaj L'vov, *Izbrannye sochinenija* (Œuvres), éd. par K. Lappo-Danilevskij, Köln, 1994, p. 144.

110. A. Morozov, « K istorii nadpisej Lomonosova K statue Petra Velikogo » (Contribution à l'histoire des inscriptions de Lomonossov sur la statue de Pierre le Grand), *Russkaja literatura. Istoriko-literaturnyj zhurnal*, 1965, nº 4, p. 102-114.

ABSTRACT

Olga Medvedkova : The Comte de Caylus and history painting in Russia.

From its foundation in 1757, the creators of the Russian Academy of Fine Arts sought to adapt themselves to the European theory of liberal arts. The reception of the ideas of the Comte de Caylus concerning the relation between the arts and letters was of major importance for them. Caylus directly participated in "Russian affairs", notably in the choice of the first French professors in Saint Petersburg, Louis-Joseph Le Lorrain and Louis-Jean-François Lagrenée. He continued to be among those who, at least indirectly, especially through the teaching of Joseph-Marie Vien, influenced the first Russian *pensionnaires* in Europe. Thus, Anton Lossenko, student of Vien in Paris, and then *pensionnaire* in Rome, was one of the first to interpret a subject proposed by Caylus in his *Tableaux Tirés de l'Iliade*. Lossenko's work *Zeus et Thétis* was painted in 1769. Paradoxically Caylus' message was "heard" by the Russian artist in Rome rather than in Paris. In the same way, Petr Sokolov, *pensionnaire* in Rome, and student of Pompeo Batoni and of Vien, took up Vien's composition in his painting *Dédale attachant les Ailes à Icare* of 1777. Vien had been inspired by the invention of encaustic and by the theoretical debate launched by Caylus. Caylus' program for history painting subjects then took on a new significance in the Russian context, where Homeric subjects were rapidly replaced by subjects drawn from ancient Russian history.

Olga MEDVEDKOVA, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre d'études du monde russe, 54 boulevard Raspail, 75006 Paris.